प्रकरण सातवे

प्रास्ताविक

रंगभूमी नियतकालिकात नाटक : एक कला आणि व्यवसाय या दोन्ही दृष्टीने नाटकाच्या विविध अंगोपांगांचा विचार आलेला आहे. तो कधी सूक्ष्म पण त्रोटक पद्धतीने व्यक्त झालेला आहे तर कधी तपशीलात्मक आहे. विचार व्यक्त करण्याची माध्यमेसुद्धा वेगवेगळ्या लेखनपद्धतीतील आहेत. त्यात नाट्यविषयक लेख आहेत. पत्रव्यवहाराच्या द्वारे केलेली प्रयोगसमीक्षा आहे. भारतनाट्यसमाजाच्या संमेलनाध्यक्षांची भाषणे लेखरूपाने दिलेली आहेत, संमेलनाच्या निमित्ताने मागविलेले नाट्यविषयक निबंध आहेत, संमेलनांच्या अहवालातून किंवा वृत्तांतांतून काही महत्त्वाच्या विषयांवर टीकाटिप्पणी केलेली आहे. या सगळ्यातून रंगभूमी नियतकालिकाच्या काळात, कोणकोणत्या नाट्यविषयक प्रश्नांचा उहापोह झाला, नाट्यप्रयोगासंबंधी कोणती मते मांडली गेली ते समजते, विद्वान्, अनुभवी, रसिक असे संमेलनाध्यक्ष, नाटक या विषयाला कोणती दिशा देऊ पाहात होते, संमेलनात व्यक्त झालेल्या विचारांबाबत रंगभूमीकारांची भूमिका कोणती होती हे सारे अभ्यासता येते. हा अभ्यास मांडताना काही वर्गवारी करून तो क्रमवार देणे योग्य वाटते. एका लेखातील वेगवेगळे मुद्दे किंवा मते विखुरलेल्या स्वरूपात येथे मांडण्यापेक्षा मूळ लेखातील महत्त्वाचा भाग व त्यासंबंधीची लगेच स्वत:ची टीकाटिप्पणी अशा पद्धतीचा अवलंब केल्याने मूळ लेखांना अधिक न्याय मिळेल असे वाटते. त्यामुळे प्रबंधाच्या या प्रकरणाचे पाच विभाग पाडलेले आहेत. ते खालील प्रमाणे आहेत.

(अ) नाट्यविषयक लेख :

यामध्ये खालील विषयांसंबंधीचे विचार ज्या लेखात आलेले आहेत त्या महत्त्वाच्या वाटलेल्या लेखांचा आढावा घेतलेला आहे.

(१) नाटक : एक कला

(2) नाटक : एक प्रयोगक्षम रचनाबंध यादृष्टीने खालील घटकांचा विचार
१) नाटकाची घटना, २) आरंभ, ३) भाषा, ४) प्रसंग, ५) कथानके,
६) नाट्यरचनेतील दोष, ७) भूमिकावलोचन र्डीवू षि उहरीरलींशी

(3) नाटकाविषयक व्यापक विचार - गो. बा. बापट

(४) रंगभूमी नियतकालिकातील प्रयोगसमीक्षा

(ब) नाटक मंडळ्या, नट, नाट्यकलेची सुधारणा, नाटकाचा समाजावर परिणाम या विषयांवरील लेख :-

(१) नाटक मंडळ्यांसंबंधी विचार

(२) नट : नटांचे शिक्षण - १) लौकिक शिक्षण - वर्तन, २) कलेचे शिक्षण - अभिनय

(३) नाट्यकलेची सुधारणा करण्याची जबाबदारी कोणावर नाटककार, नाटक मंडळ्या, प्रेक्षक

(४) नाटकाचा समाजावर होणारा परिणाम

(क) तत्कालीन एक महत्त्वाचा नाट्यविषयक प्रश्न - कुलीन स्त्रियांनी रंगभूमीवर भूमिका कराव्यात की करू नयेत

(ड) भारतनाट्यसमाजाच्या संमेलनप्रसंगी व्यक्त झालेले विचार -

(१) काही संमेलनाध्यक्षांची भाषणे

(२) संमेलनप्रसंगी आलेल्या दोन महत्त्वाच्या निबंधांचा परामर्ष

(१) नाटक : एक कला

नाट्यकलेचे ललितत्त्व Drama as fine art (व.१, अं.१, ऑगस्ट १९०७) हा डॉ. के. व्ही. खरे यांनी लिहिलेला लेख रंगभूमी नियतकालिकात आलेला आहे. यात Fine Arts मध्ये नाट्यकला येते का हा प्रश्न उपस्थित केला आहे. अभिनय व मानसशास्त्र ही,

नाट्यकलेचे शिक्षण मिळण्याची साधने सांगितलेली आहेत. मानसशास्त्राकडे जाण्याचे चार मार्ग, वाचन, विचार, निरीक्षण, मनन हे सांगितले आहेत.

ललितकला (Fine Arts) च्या संदर्भात नाट्यकलेचा विचार करण्यास प्रवृत्त होणे हे या लहानशा लेखाचे वैशिष्ट्य आहे. या प्रश्नाचे सविस्तर उत्तर या लेखात नाही किंवा अन्य ललितकलांशी तुलनाही नाही, पण नाटकाचा ललितकलांशी असलेला अन्योन्य संबंध सूचित केला आहे.

मानसशास्त्र हा शब्द येथे ढोबळ अर्थाने वापरलेला दिसतो. अभिनय चांगला होण्यासाठी, त्या भूमिकेच्या (Character) वाचन, विचार, निरीक्षण, मनन या मार्गाने मनात शिरणे, भूमिकेचे मर्म जाणून घेणे हा अर्थ अभिप्रेत आहे. यातील ढोबळपणा मान्य करूनसुद्धा, भूमिका शिकून घेण्याच्या पूर्वतयारीतील हे टप्पे महत्त्वाचे आहेत. ते कोणत्याही काळात महत्त्वाचे राहणार आहेत.

(२) नाटक : एक प्रयोगक्षम रचनाबंध

(१) नाटकाची घटना - (व.१, अं. ५/६, डिसेंबर-जानेवारी १९०७-८)

या निनावी लेखात लेखक म्हणतो, नाटकाची घटना म्हणजे नाटकरचनेचे निरनिराळे काळ, नाटक विषयाची सामग्री, नाटककाराची कल्पना, व तिला आधारभूत अशा इतिहास, देश, काल, व्यक्ती, समाज यापैकी कोणत्या गोष्टी आवश्यक असतात याचा विचार.

याठिकाणी, काहीशा क्लिष्ट भाषेत नाटकाच्या जन्माला कारणीभूत ठरणाऱ्या घटकांचा निर्देश केला आहे. नाटकाची घटना म्हणजे विविध घटकांच्या परिपाकातून एखादी नाट्यकृती जन्माला येणे. एखादी नाट्यकृती जन्माला येते, त्यामागे विविध संदर्भ असतात. विशिष्ट काळ त्या नाट्यकृतीचे स्वरूप ठरवीत असतो. नाटक विषयाला सामग्रीही पुरवीत असतो. नाटककाराच्या कल्पनाशक्तीची, प्रतिभाशक्तीची विशिष्ट जात, विशिष्ट धर्म नाट्यकृतीला आकार देत असतो. नाटककार कोणत्या देशात, कोणत्या काळात, कोणत्या समाजात जन्माला आला आहे, त्या देशाच्या, समाजाच्या इतिहास, परंपरा कोणत्या आहेत यावर नाट्यकृतीचा जन्म ही घटना अवलंबून असते हा विचार या लेखात मांडला आहे.

आणि तो मूलभूत स्वरूपाचा आहे. लेखक म्हणतो, नाटकाच्या वाढीला मुख्यत: राष्ट्रीयत्व लागते. कवी (नाट्यलेखक) व लोकसमाज यांच्यामध्ये सहानुभूती असल्याशिवाय नाट्यकलेची भरभराट होणार नाही. हा मुद्दाही इतिहासाच्या दाखल्यावरून पटण्यासारखाच आहे. राष्ट्राच्या भरभराटीच्या काळातच प्राचीन भारतीय नाट्यकलेचा विकास झाला हे सर्वज्ञात आहे. वर्ष १, अंक ६/७, जाने-फेब्रु. १९१० मधील ‘ ाटकाची घटना या लेखात लेखक म्हणतो, जशी समाज घटना वरचेवर बदलत जाते तशी नाटकाचीही घटना वरचेवर बदलते. किंबहुना समाज घटनेवर नाटकाची घटना अवलंबून आहे. कालिदास - भवभूतीप्रमाणे सृष्टिवर्णन, युद्धवर्णन, कण्वाश्रमाचे वर्णन, स्त्री सौंदर्याचे वर्णन आता शक्य नाही. आधुनिक नाटककारांची दृष्टी निकटच्या परिस्थितीच्या पलीकडे फारशी जात नाही. याला अपवाद फक्त किर्लोस्करांचा आहे. समाज व नाट्यरचना यांचा अन्योन्य संबंध येथे अचूक सांगितलेला आहे.

(२) नाटकाचा प्रारंभ (व. ३, अं. ६/७, जाने-फेब्रु. १९१०) :

श्री. एस्. बी. प्रभाकर हे आपल्या ‘ नाटकाचा प्रारंभ या लेखात म्हणतात, की, हल्ली नाटकाचा प्रारंभ इंग्रजी धर्तीवर होऊ लागला आहे. सूत्रधार, गणपती, सरस्वती ही पद्धत गेली, विदूषकाच्या जागी नटी आली. करुणेश प्रासादिक मंडळी शेक्सपीअरची जी नाटके करते त्यात कधी सर्व पात्रांची खडी ताजीम, लहान मुलांची डील, असे प्रकार नाटकाच्या प्रारंभी चालतात. रा. कोल्हटकरही त्याप्रमाणे करू लागले आहेत म्हणून लेखकाने तक्रार केली आहे. अभिनयापेक्षा पोशाख व लाईट यांचे दंभ माजल्याबद्दलही तक्रार मांडून लेखक म्हणतो की नाटकात चांगली पात्रे मागे राखून ठेवतात. असे एकही नाटक नाही की पडदा उघडल्याबरोबर त्याची छाप प्रेक्षकांवर पडली आहे, असे का व्हावे याची चर्चा व्हावी हा या लेखाचा हेतू त्याने सांगितला आहे.

नाटकाच्या प्रारंभाविषयीचे हे विवेचन त्याकाळच्या नाट्यप्रयोगांच्या माहितीच्या दृष्टीने महत्त्वाचे आहे. रा. कोल्हटकर यांनी नाट्यप्रयोगात काही सुधारणा केल्या, त्याप्रमाणे नको ते अनुकरणही केले असे या विवेचनावरून कळते. नाट्यगुण, अभिनयगुण यांपेक्षा पोशाख आणि लाईट यांचा अधिक बडिवार असल्याबद्दलची तक्रार किती जुनी आहे हे येथे कळते. ते नाटकाचे बाह्यांग आहे याची, येथे प्रगट झालेली जाणीव महत्त्वाची आहे. नाटकाचा प्रारंभ प्रेक्षकांवर छाप पाडणारा हवा ही अपेक्षाही बरोबर आहे.

(३) नाटकाची भाषा

नाटकाची भाषा कशी असावी हा प्रश्न रंगभूमी नियतकालिकाच्या काळात अनेक वेळा चर्चिला गेला आहे. भाषेचा प्रश्न दोन-तीन संदर्भात महत्त्वाचा वाटलेला दिसतो. एक म्हणजे इंग्रजीतील नाटके भाषांतर-रुपांतरांच्या द्वारे मराठीत आणताना, दुसरे म्हणजे कुणबाऊ भाषा व मुसलमानी भाषा (हिंदी-उर्दू) नाटकात केव्हा व किती वापरावी या संदर्भात आणि श्लील-अश्लीलतेच्या संदर्भात.

भाषांतर-रुपांतरित नाटकांबाबत विवेचन करताना ‘स्वदेशीय नाट्यकथानके या निनावी लेखात (वर्ष १, अंक २/३, सप्टे.-ऑक्टो. १९०७) लेखक लिहितो, प्रत्येक भाषेची धाटणी, प्रत्येक देशाची जीवनपद्धती, रूढी, कल्पना भिन्न असतात म्हणून दुसऱ्या देशातील लोकांच्या मनाला ती भाषांतरित नाटके भिडणे अवघड असते.

या संदर्भात लेखकाने एक मार्मिक उदाहरण दिले आहे. ‘ शारदा नाटकातील मुलींच्या हळदीकुंकवाच्या प्रवेशाचे, कोणत्याही ‘‘Oriental Translator‘ ने भाषांतर करून पाहावे असे लेखक म्हणतो. भाषांतराच्या मर्यादेवर येथे नेमके बोट ठेवले आहे.

भाषेचा निकटचा संबंध संस्कृतीशी असतो. भाषा बदलली की संस्कृती बदलते मग आवाहनातील उत्कटताही कमी होते. मुळातील अस्सलता भाषांतर-रूपांतरात येणे अवघड असते हे मान्य करावे लागते.

विनायक जनार्दन कीर्तने यांनी आपल्या ‘ थोरले माधवराव पेशवे ’ या नाटकात, कमी प्रतीच्या पात्रांच्या तोंडी कुणबाऊ भाषा वापरली आणि नंतर ती प्रथा रूढ झाली या पद्धतीचा अतिरेक होऊ नये असे विचार रंगभूमी निंयतकालिकात अधूनमधून आलेले आहेत. नाटक पाहावयास येणारा प्रेक्षक, हा प्राधान्याने सुशिक्षित समाजातील असल्यामुळे, खेडवळ भाषेचा फार वापर त्याला रुचणारा नव्हता.

वर्ष ६, अंक ७, १९१५ या अंकात संपादकांनी काही नाटकांची ‘ आभारपूर्वक पोच दिली आहे. त्यात श्री. नीळकंठ भाऊ गांधी या लेखकाच्या ‘ संगीत कृष्णकांत या नाटकावर

लिहिताना संपादकांनी सांगितले आहे की, या नाटकात हलक्या पात्रांच्या तोंडी कुणबाऊ भाषा घातली आहे. पौराणिक नाटकात ती घालावी की घालू नये हा प्रश्न आहे.

यावरून भाषेचा प्रश्न सतत कसा उपस्थित होत होता हे लक्षात येते.

नाटकामध्ये मराठी-हिंदीचे मिश्रण करण्याचा प्रश्न ऐतिहासिक नाटकांबाबत अनेकदा येत असे. ‘म राठी नाटके व नाटक मंडळ्या हा श्री. बळवंत हरि पंडित यांचा विस्तृत लेख रंगभूमी नियतकालिकात प्रसिद्ध झालेला आहे. (वर्ष ४, अंक २, फेब्रु. १९११, वर्ष ४, अंक ३, मार्च १९११) या निबंधात इतर अनेक विषयांबरोबर या प्रश्नाची चर्चा केलेली आहे. या निबंधाचा, याच प्रकरणात सविस्तर परामर्ष पुढे घेतलेला असल्याने येथे त्याबद्दल लिहिलेले नाही.

नाटकातील भाषेच्या अश्लीलत्वाबद्दलची चर्चा बुकिश नाटकांपासूनच सुरु झालेली आहे. त्यानंतर कोल्हटकरांच्या नाटकातील काही संवादांवर, नेवाळकरांच्या ‘ दंडधारी तील भाषेवर या स्वरुपाची टीका झालेली दिसते. हा प्रश्न तत्कालीन अभिरुचीशी, नीतिकल्पनांशी, नाटकाकडून अपेक्षिल्या जाणाऱ्या कार्याशी निगडित होता. मनोरंजनाबरोबरच नीतिशिक्षण हा नाटकाचा हेतू किंवा कार्य असावे हा विचार तेव्हा सर्वमान्य असल्यामुळे नाटकाची भाषा सुसंस्कृत असावी हा विचार प्रभावी होता.

(४) नाटकातील प्रसंग

नाटकातील उत्कृष्ट प्रसंग कोणते (What is the finest dramatic situation?) या नावाचा एक लेख रंगभूमी नियतकालिकात प्रसिद्ध झालेला आहे. (वर्ष १, अंक २-३, सप्टें/ऑक्टो. १९०७) ‘Strand’ या इंग्रजी मासिकात, नाटककारांकडून व टीकाकारांकडून इंग्रजी नाटकांमधील उत्कृष्ट प्रसंग मागविले होते. ते फेब्रु. १९०६ च्या ‘ Strand’ च्या अंकात प्रसिद्ध झाले होते. त्या धर्तीवर मराठी नाटकांच्या संदर्भात हा निनावी लेख लिहिलेला आहे. हा लेख स्वत: संपादकांनी लिहिलेला असल्याची शक्यता वाटते. कारण ‘Strand’ सारखे मासिक मराठीत काढावे या जिद्दीने त्यांनी रंगभूमी मासिक सुरू केल्याचे उल्लेख केलेले आहेत. त्यामुळे हा लेख त्यांनी लिहिला असावा असा अंदाज करता येतो पण पुराव्या अभावी खात्रीपूर्वक विधान मात्र करता येत नाही.

र ंगभूमी नियतकालिकातील लेखात, लेखकाने नाट्यप्रसंगाबाबत सोदाहरण विवेचन केलेले आहे. काही नाटकात उत्कृष्ट प्रसंग संविधानकाच्या ओघाने सूक्ष्मत्वाने असतात. नटाच्या चातुर्याने ते व्यक्त व्हावे लागतात. काही स्वभावत:च स्पष्ट असतात. असे प्रसंग योजण्याचे चातुर्य नाटककारात असावे लागते, ते व्यक्त करण्याचे चातुर्य नटांत असावे लागते व या दोघांचे हे चातुर्य ओळखण्याची क्षमता प्रेक्षकांत असावी लागते.

याठिकाणी दिग्दर्शकाच्या कार्याचा विचार कसा आला नाही याचे आश्चर्य वाटते. मूळ संविधानकात नाट्यमय प्रसंग निर्माण करणे व ते प्रयोगरूपात साकार करणे हे अनुक्रमे नाटककार व नट यांचे कौशल्य असते पण नटाच्याच बरोबरीने, संहितेतील अशा जागा हुडकून काढून त्या अभिनयानुकूल करण्यात दिग्दर्शकाचे कौशल्य असते. पण त्यासंबंधीचा विचार येथे मांडलेला नाही. इतकेच नव्हे तर एकूणच रंगभूमी नियतकालिकात ' दिग्दर्शन या घटकाबद्दल फारसे लिहिले गेलेले नाही. त्याकाळी दिग्दर्शन, दिग्दर्शक हे शब्द रूढ नव्हते. नाट्यशिक्षण, नाट्यशिक्षक असे शब्द वापरले जात. नाटकाची तालीम देणे, तालीममास्तर असे उल्लेख केले जात. पण नटांइतकेच त्यांचे कसबही नाट्यप्रयोगात महत्त्वाचे असते हे तितकेसे जाणवलेले नव्हते. रंगभूमी नियतकालिकाच्या लेखकवर्गात ही जाणीव प्रगट व्हावयास हवी होती.

प्रस्तुत लेखात, संस्कृत व मराठी नाटकांतील नाट्यमय प्रसंगांची उदाहरणे दिली आहेत. ' शाकुंतल मध्ये शकुन्तला पाचव्या अंकात आपली ओळख पटविण्याकरिता काढीत असलेली अंगठी सापडत नाही असे पाहून '' स्त्रियांचे प्रबल चरित्र म्हणतात त्यांचा मासला हाच पहा ' असे म्हणणारा उद्धट दुष्यन्त, सहाव्या अंकात शकुन्तलेकरिता शोक करीत आहे व सातव्या अंकात तिच्या पाया पडत आहे, हे प्रसंग कुशल नटाने व्यक्त करून दाखवावयाचे आहेत. सौभद्र नाटकात, बलराम डोक्यात राख घालून संन्यास घेण्यास प्रवृत्त झाला असता त्याच क्षणी अर्जुनाच्या संन्याशाच्या वेषाचे गाठोडे तेथे येणे, हा कवीच्या रचनाचातुर्याचा भाग आहे. ' शारदा मधील भुजंगनाथ व शारदेच्या प्रवेशात तोंडात मारून घेताना बत्तीशी हातात येण्याचा भुजंगनाथाच्या फजितीचा प्रसंग हाही असाच प्रसंग आहे. वीरतनय, मूकनायक, गुप्तमंजुष, मतिविकार या नाटकातलेही असे प्रसंग सांगून लेखक म्हणतो, '' उत्कृष्ट प्रसंग ' म्हणजे Finest dramatic situation ज्याला म्हणतात ते हेच. यालाच ''Stage effect' म्हणजे प्रेक्षकांच्या मनावर एकदम

संस्कार उत्पन्न करणारा प्रकार म्हणतात. संविधानकाच्या ओघाने, पात्राविषयी, प्रेक्षकांची विशिष्ट प्रकारची कल्पना असते तिच्यात नाटककार व नट जेव्हा कौशल्याने एकदम बदल करू शकतो तो प्रसंग ''उ त्कृष्ट' समजावा.

लेखकाने पुढे एक अतिशय महत्त्वाचा विचार सोदाहरण व्यक्त केला आहे. त्यातून नाट्यविषयक खोल समज आणि सूक्ष्म चिंतन दिसून येते. नाटकातील असे '' उत्कृष्ट' प्रसंग केवळ डोळ्यांनी पाहावयाचे नाहीत. डोळे व कान यांना अंत:करण व विचारशक्ती यांचीही मदत हवी. नाहीतर ग्रंथकाराच्या व नटाच्या कौशल्याचे काहीच चीज होत नाही. प्रेक्षकांचे दुर्लक्ष झाले तर कसे विपरीत परिणाम होतात याचे उदाहरण ''स वाई माधवरावाचा मृत्यु' या नाटकातील दिले आहे. या नाटकात, एके ठिकाणी तसबिरीच्या साम्यदर्शनाने केशवशास्त्र्याकडून माधवरावाचे मन नानाविषयी कलुषित करण्याचा नाटककाराने प्रयत्न केला आहे. परंतु प्रेक्षकांच्या दुरवधानपणे नाटककाराच्या दुर्दैवाने हा प्रयत्न वाजवीपेक्षा फाजील सफल झालेला दिसून येतो. म्हणजे केवळ माधवरावाचेच मन नानाविषयी निष्कारण कलुषित होत नाही तर प्रेक्षकांची मने उगाच कलुषित होतात. शेवटचे प्रवेशही असेच गडबडीत होऊन जात असल्यामुळे हा दुर्ग्रह शेवटी तसाच कायम राहतो. हा एका प्रवेशाकडे दुर्लक्ष केल्याचा परिणाम म्हणून कवीच्या विशिष्ट रचनाचातुर्याचे प्रसंग पाहताना प्रेक्षकांनीही विशिष्ट प्रेक्षणचातुर्य दाखविणे रास्त आहे. नाहीतर शेवटी 'फु कट, फुकट श्रम होतात.

या उदाहरणावरून असे वाटते की प्रेक्षकांच्या अधिक तल्लीनतेला नटाचा अभिनयदेखील कारणीभूत ठरत असावा. नटाने उभा केलेला केशवशास्त्री हा खलपुरुष, अधिक प्रभावी ठरून ' नाना ही भूमिका फिकी पडत असावी. त्यामुळे नाटककाराला अभिप्रेत असलेला परिणाम दूर राहून विपरीत अर्थ प्रेक्षकांच्या मनावर ठसत असला पाहिजे म्हणून प्रेक्षकांजवळ ' विशिष्ट प्रेक्षण चातुर्य हवे तसेच नटांजवळही भूमिकेच्या मर्यादा सांभाळण्याचे व संयमपूर्ण अभिनय करण्याचे कौशल्य हवे.

(५) कथानके

नाटकाचे कथानक कोणत्या प्रकारचे असावे याची चर्चा रंगभूमी नियतकालिकात आलेली आहे. नाटकांच्या परीक्षणांमध्ये सुद्धा कथानक सांगणे, कथानकाचे मूळ सांगून नाटककाराने

केलेले बदल सांगणे ही पद्धती अवलंबिलेली दिसते. प्रक्षकांच्या मनावर नाटकाच्या होणाऱ्या परिणामाशी कथानकाचा घनिष्ट संबंध असतो म्हणून त्याचा विचार आवर्जून मांडलेला दिसतो.

स्वदेशीय नाट्यकथानके (वर्ष १, अंक २/३, सप्टें.-ऑक्टो. १९०७) या लेखात असा विचार व्यक्त केलेला आहे की इंग्रजी कथानक घेऊन मराठीत रूपांतर करण्यापेक्षा आपल्याच इतिहास पुराणातील कल्पना घेऊन रचना करणे श्रेयस्कर आहे. या विचाराचा रोख भारतीय संस्कृतीशी जवळीक साधणारी नाट्यरचना व्हावी याकडे आहे. प्रेक्षकांना अशी नाटके ' आपली वाटतात हे या विचारातील मर्म आहे.

नाटकात व्यक्त होणाऱ्या सामाजिक. धार्मिक, राजकीय विचारांच्या संदर्भातही कथानकाबद्दलचे विवेचन केले गेले आहे. ' नाट्यविषयक चर्चा (वर्ष ३, अंक ४-५, नोव्हे.-डिसें. १९०९) या लेखात कथानक लोकप्रिय कशाने होते याची चर्चा आलेली आहे. कथानकातील विचारसरणी बहुतेक प्रेक्षकांच्या विचारसरणीशी अगदी बरोबर जुळली पाहिजे. विचार एकमेकांशी जुळणे अगर दोघांची मते एकच पडणे म्हणजे दोघांचे पूर्वानुभव एकच असणे भिन्न परिस्थितीत अनुभवही भिन्न असतात ते पात्रचित्रणातून साकार केले गेले पाहिजेत.

कथानकाचा सूर प्रेक्षकांच्या विचारशक्तीशी अंत:करणाशी जुळला पाहिजे तरच ती नाटके उचलली जातात. प्रवाहाच्या विरुद्ध मते व्यक्त करणाऱ्या नाटककाराचे नाट्यगुण लक्षात घेतले जात नाहीत. हे मराठी नाटकांच्या इतिहासावरून लक्षात येते. रंगभूमी नियतकालिकात, या संदर्भात, सुविचारविजय, मतिविकार, दंडधारी, कीचकवध या नाटकांबाबत केलेले विवेचन प्रबंधाच्या या आधीच्या प्रकरणात येऊन गेलेले आहे. सनातनी-सुधारक, मवाळ-जहाल या मतमतांतरांनुसार तत्कालीन प्रेक्षकांनी नाट्यकृतींचा गौरव किंवा अधिक्षेप केलेला आहे.

या मुद्याच्या बाबतीत एक गोष्ट मात्र ध्यानात घ्यावयास हवी की काळ बदलला की विचार बदलतात, अभिरुची बदलते. काळाच्या चौकटीत निर्माण होणारी कलाकृती काळाच्या चौकटीतच पारखली जाते. एखाद्या उत्तुंग कलाकृतीचा याला अपवाद असू शकतो, पण तेवढा वगळला तर नाट्यक्षेत्र-लेखन व नाट्यप्रयोग या दोन्ही दृष्टींनी सतत बदलते,

प्रेक्षकांच्या बाजूने बेभंरवशाचे असते हे सत्य आहे. म्हणून अमुक प्रकारचे कथानक म्हणजे निश्चित यश असे ठोकताळे कोणत्याही काळात बांधता येणार नाहीत.

(६) नाट्यरचनेतील दोष

ंरगभूमी नियतकालिकात इंदूरच्या साहित्यसंमेलनातील नाट्यचर्चा आलेली आहे. (वर्ष ७, अंक १/२) या संमेलनात एक विषय देऊन त्यावर अभिप्राय मागविले होते. तो विषय असा :-

गेल्या पंचवीस वर्षांतील मराठी नाटक ग्रंथांचे पर्यालोचन करून त्यांचे धोरण कसे आहे व ते कसे असावयास पाहिजे ते दाखविणे; आणि त्यात सुधारणा करण्याची आवश्यकता दिसल्यास त्या सुधारणा घडवून आणण्याचे व्यावहारिक उपाय सांगणे.

या विषयावर श्री. अनंत वामन बरवे यांनी अभिप्राय लिहून पाठविला होता तो रंगभूमी नियतकालिकासाठी घेतला आहे. या लेखात, लेखकाने मराठी नाट्यरचनेचे ठळक टप्पे सांगून नाट्यरचनेविषयी आपले मत व्यक्त केले आहे. लेखकाच्या मते, आपल्या आर्य संस्कृतीच्या दृष्टीने पाहता, नाट्यरचनेच्या सर्वमान्य हेतूचा, गेल्या वीस-पंचवीस वर्षात आदर राहत नाही असे दिसते.

नाट्य रचनेचा हा तिसरा टप्पा म्हणजे रुपांतरांचा किंवा स्वतंत्र रचनेचा टप्पा आहे. इंदूरचे साहित्य संमेलन १९१७ साली भरले होते म्हणजे हा लेख त्याच सालातला आहे असे अनुमान काढावे लागते कारण रंगभूमी नियतकालिकाच्या सातव्या वर्षांतील कोणत्याच अंकावर महिना व साल यांचा उल्लेख नाही.

याचा अर्थ १८९२ ते १९१७ या कालखंडातील नाट्यरचनेसंबंधी लेखक येथे लिहीत आहे. त्याने या काळातील नाट्यरचनेतील खालील दोष दाखविले आहेत.

(१) केवळ तात्पुरती लोकाभिरुची खुलवणे,
(२) आपल्या एकदेशीय, अनिर्णित कल्पना लोकांवर लादणे,
(३) परदेशीय कल्पनांचे मूढ अनुकरण केवळ आधाशीपणे करणे,

लेखक म्हणतो नाट्यरचनेचा हेतू उदात्त आहे. केवळ करमणूक हा हेतू नाही. आर्य संस्कृतीत त्याला शास्त्रस्वरूप बनविलेले आहे. असे शास्त्रस्वरूप देताना नाट्याच्या निर्माणकर्त्या ब्रह्मदेवांनी -

धर्म्यमर्थ्यं यशस्यं च सोपदेशं ससंग्रहम्
भविष्यतश्च लोकस्य सर्वकर्मानुदर्शकम् ।
सर्वशास्त्रसंपन्नं सर्वशिष्यप्रवर्तकम्
नाट्याख्यं पंचमं वेदं सेतिहासं करोम्यहम् ।

असा संकल्प सोडला आहे. व
दु:खार्तानां समर्थानां शोकार्तानां तपस्विनाम्
विश्रांतिजननं काले नाट्यमेतन्मया कृतम् ।
धर्म्यं यशस्य मानुष्यं हितं बुद्धिविवर्धनम्
लोकोपदेशजननं नाट्यमेतभ्दविष्यति ।

असा आशीर्वाद दिला आहे.

या विवेचनावरून असे दिसते की नाट्यरचनेचा हेतू व परिणाम हे दोन्ही बिंदू भारतीय संस्कृतीच्या संदर्भात ध्यानात घेऊनच नाट्यरचना झाली पाहिजे अशी अपेक्षा आहे. केवळ तत्कालिक रंजन हा नाट्यरचनेचा हेतू नसावा. लेखकाने आपल्या कल्पना लोकांवर लादू नये आणि परकीयांचे अंधानुकरण करू नये हे, लेखकांना दिलेले सावधतेचे इशारेही गैर म्हणता येणार नाहीत.

हे विवेचन सोदाहरण केले गेले असते, तर अधिक स्पष्टता आली असती. श्री. कृ. कोल्हटकर यांच्या नाटकात अनेकदा पात्रे लेखकाच्या मुखातून बोलत असलेली आढळतात. समाजसुधारणाविषयक विशिष्ट विचार लोकांपर्यंत पोहोचविणे हा त्यांचा हेतू असल्याने असे घडल्याचे दिसते. नाट्यरचनेतील तो एक दोषच मानावा लागतो.

नाट्यरचनेबाबत कलात्मकतेपेक्षा शास्त्रशुद्धतेवरच अधिक भर देण्याचा तो काळ होता. भारतीय संस्कृतीचे अनुसंधान आणि नाट्यशास्त्रातील मूल तत्त्वांचे पालन ही नाट्यरचनेची चौकट ठरलेली होती. ही या विवेचनाची एक मर्यादा आहे हे जाणवते.

(७) भूमिकावलोचन (Study of Character) अभिनय

या नावाचा, मोरेश्वर बाळकृष्ण परांजपे यांचा लेख रंगभूमीच्या वर्ष ३, अंक ६/७, जाने-फेब्रु. १९१० च्या अंकात प्रसिद्ध झालेला आहे.

नाटककाराने निर्माण केलेल्या व्यक्तिरेखा नटाला रंगमंचावर प्रत्यक्ष साकार करावयाच्या असतात. शब्दांमधला आत्मा ओळखून, त्यासह त्यांना शरीर धारण करून द्यायचे असते. ही एक नवनिर्मितीच असते आणि त्यासाठी नटाला जन्मजात गुणांबरोबर अभ्यासाचीही जोड लागते.

या लेखात, भूमिकेचे मर्म ओळखणे म्हणजे काय यासंबंधीचे मूलगामी विवेचन लेखकाने केलेले आहे. नट व सोंगाड्या यांतील फरक त्याने स्पष्ट केला आहे. सोंगाड्या हा केवळ बाह्य वेषांतर करणारा असतो. नटाला भूमिका समजून करावी लागते. भूमिका समजणे म्हणजे प्रत्येक पात्राचे मर्म ओळखणे. त्या त्या गोष्टींचे मर्म कळण्यासाठी व अभिनय कळण्यासाठी भूमिकापरिज्ञानाची गरज असते. भूमिकेचे परिज्ञान उत्कृष्ट व बिनचूक झाल्यावाचून भूमिकावगाहन (खवशीींळषळलरींळर्ीें) होणेच शक्य नाही. भूमिकेचे मर्म कळण्यासाठी तीन गोष्टी आवश्यक आहेत.

(१) नाटकाचा इत्यर्थ किंवा सार
(२) नाटकसार आणि नाट्यविषय.
(३) नाटकाचे सार किंवा मर्म ओळखणे

नाटककाराचे इष्टसाध्य ज्या पात्राकडून किंवा ज्या भूमिकेकडून येते त्या भूमिकेला ‘ हीरो किंवा ‘ हिरॉईन म्हणतात असे सांगून लेखकाने याबाबत झालेला नवीन बदल नोंदविलेला आहे.

आजपर्यंत इष्टसाध्याच्या ठिकाणी व्यंग्यार्थत्व ठेवण्याची रीत नव्हती पण ' कीचकवध नाटकात ही रीत पुढे आली आहे.

ज्याला पुढे राजकीय रूपक, रूपकात्मक व्यक्तिरेखा असे म्हटले गेले त्यालाच येथे इष्टसाध्याच्या ठिकाणचे व्यंग्यार्थत्व असे म्हटलेले आहे. काळाच्या संदर्भातील या नाविन्याचा उल्लेख या लेखात केला पण त्याबाबत मतप्रदर्शन मात्र केलेले नाही. व्यक्तिरेखाटनाच्या संदर्भातील सरलता (Simplicity) जाऊन गुंतागुंत (Complexity) आली हा बदल अनेक दृष्टीने लक्षणीय होता, पण त्याबाबत येथे लिहिलेले नाही.

त्या काळाच्या दृष्टीने विचार केला तर नायक-नायिकांबाबत एक मूलभूत, अचूक विचार या लेखात आलेला आहे. लेखक सांगतो, हीरो व हिरॉईन नवरा-बायकोच पाहिजेत ही कल्पना चुकीची आहे. तसेच नाटकात पुष्कळ काम असणे म्हणजे हीरो नव्हे किंवा महत्त्वाच्या जागेचे काम असणे म्हणजेही हीरो नव्हे

आजसुद्धा अनेक होतकरू नटांना या गोष्टीचे आकलन होत नाही. पुष्कळ काम व केंद्रवर्ती काम असणारी भूमिका म्हणजे नायक-नायिकेची, असा अनेकांचा समज असतो. त्यादृष्टीने हा विचार महत्त्वाचा आहे.

नाटकातील भूमिका (पात्रयोजना) कळण्यासाठी नाटककार कोण, त्याची वृत्ती, विद्वत्ता, धंदा, आवडनिवड यांची माहिती हवी. नाटकांचे टीकाकार टीका लिहिण्यापूर्वी नाटककाराची माहिती देतात ती यासाठी. बायरनचे चरित्र समजले तर त्याचे काव्य सुंदर रीतीने समजते. असे विचार लेखकाने मांडले आहेत.

चांगल्या समीक्षेसाठी लेखक किंवा कवीच्या चरित्राची माहिती असणे आवश्यक आहे किंवा नाही याबाबत बरेच मतभेद आहेत. परंतु येथे हा मुद्दा आला त्याचे कारण समजावून घेतले पाहिजे असे वाटते. ते कारण असे दिसते की रंगभूमीकाळात प्रथम नाटकांचे प्रयोग सुरू होत आणि नंतर पुस्तक छापले जात असे. नाटक मंडळीने हस्तलिखित पसंत केले, तिच्या बिऱ्हाडी नाटकाचे वाचन झाले की नाटकाचा मुहूर्त होई. नटांना फक्त त्यांनी करावयाच्या भूमिकांची नक्कल पाठ करण्यासाठी मिळे. त्या व्यतिरिक्त नाटकाची इतर माहितीसुद्धा फारशी नसे मग नाटककाराची माहिती तर दूरच. नटवर्ग सुशिक्षित नसल्यामुळे त्याला

अधिक माहिती, बारकावा यांची जरूरही भासत नसे. परंतु ही परिस्थिती बरोबर नाही असे लेखकाला स्पष्ट कळले होते हे उघड आहे. नटाने आपल्या भूमिकेपुरताच विचार करून चालणार नाही. कारण नाटक ही सामूहिक कला आहे. प्रत्येक पात्र हा त्यातील, साखळीने जोडलेला दुवा आहे म्हणून संपूर्ण नाटकाचे आकलन नटाला झाले पाहिजे. इतकेच नव्हे तर नाटककाराचे एकूण व्यक्तिमत्त्वही त्याला ठाऊक असायला पाहिजे असे मत इथे व्यक्त केलेले आहे. याठिकाणी नाटककाराच्या लौकिक चरित्रापेक्षाही कलावंत म्हणून त्याच्या प्रकृतिधर्माची ओळख, त्याच्या प्रतिभाशक्तीची जातकुळी, त्याच्या विचाराभिव्यक्तीची एकूण जडणघडण हे सारे नटांना ठाऊक असायला हवे असे म्हटले तर ते अधिक संयुक्तिक होईल. पण १९१० साली याबाबतचा विचार व्यक्त केला गेला त्याचेही महत्त्व खूप आहे.

ले खक पुढे म्हणतो की नटांना नाट्यविषयक संपूर्णपणे माहित असावा इतकेच नव्हे तर तो अशा रीतीने कळला पाहिजे की त्या गोष्टीने इष्ट हेतू कसा सिद्ध होतो याचेही समर्थन करता आले पाहिजे. या विचारातील सूक्ष्मता निश्चित प्रशंसनीय आहे. केवळ माहितीसाठी माहिती म्हणून नाट्यविषयाचे ज्ञान उपयोगी नाही तर नाटकाच्या अंतिम परिणामाच्या दृष्टीने स्वत:ची विशिष्ट भूमिका आणि संपूर्ण नाट्यकृती यातले नाते (Part and whole relationship) नटाला कळले पाहिजे. स्वत: करीत असलेल्या भूमिकेपुरता नाटकाचा एक तुकडा कळून उपयोग नाही तर अशा अनेक तुकड्यांच्या दुव्यांनी सांधलेली संपूर्ण, समग्र नाट्यकृती त्याला उमगली पाहिजे. तरच अंतिम परिणाम प्रभावी होईल.

ूभमिकापरिज्ञान पूर्ण होण्यासाठी भूमिकेचे बाह्यांग व अंतरंग दोन्ही कळले पाहिजे. अंतरंग जरी बुस्धग्राह्य असले तरी त्याची आत्मप्रतीती करून घ्यावी लागते. आत्मभावनांचे कळसूत्र जर या अंतरंगाने पिरू शकले तर त्याचा अभिनय शुद्ध तऱ्हेने होऊ शकेल.

परकायाप्रवेश, परमनप्रवेश, भूमिकेशी तादात्म्यता हा विचार या विवेचनात प्रभावी दिसतो. इथे वापरलेली परिभाषासुद्धा अचूक जाणकारीची निदर्शक आहे. भूमिकेशी तादात्म्य हवे असे सांगून भूमिकांचे प्रकार पुढे दिलेले आहेत. भूमिका तीन प्रकारच्या -

(१) Active(आयागो)
(२) Passive (हॅम्लेट)
(३) Complimentary (साहाय्यकभूमिका)

भूमिकासंबंधीचा विचार व्यक्त करताना, तात्त्विक किंवा वैचारिक मांडणीत संस्कृत नाट्यशास्त्राला जवळ असणारी परिभाषा वापरली जाते, पण उदाहरणे आठवतात ती पाश्चात्य नाट्यकृतींमधील ही बाब लक्षात घेण्याजोगी आहे. व्यक्तिदर्शन (Characterisation) प्रभावी व्यक्तिदर्शन, त्यातील गुंतागुंत आपल्याला ठाऊक झाली ती पाश्चात्य नाट्यवाङ्मयातूनच. त्यामुळे अपरिहार्यपणे त्यातील उदाहरणे येतात. मराठी नाट्यविचार, नाट्यसमीक्षा संस्कृत व इंग्रजीतील नाट्यतत्त्वांच्या एकत्रीणातून कशी घडत जात होती ते ध्यानात येते.

लेखक सांगतो, अभिनय करण्यास सांगितली बुध्दी व बांधली शिदोरी पुरत नाही. भाषेचा अर्थ, संविधानकाचे सार, भूमिकांचे हृद्गत कळले पाहिजे. तद्रूपता पाहिजे. प्रेक्षकांकडून मिळणाऱ्या टाल्या म्हणजे अभिनयाचे सर्टिफिकेट समजू नये असा स्पष्ट इशारा देऊन लेखकाने अभिनयाचा उत्तम उपयोग सांगितले आहे. शिक्षण देण्यासाठी अभिनयासारखा दुसरा मार्ग नाही. प्रत्यक्ष कृतीचे शिक्षण दृढ व सुलभ असते असे सांगून किंडरगार्टन्चे उदाहरण दिले आहे. हा संपूर्ण लेख आजही माननीय वाटावा या तोडीचा आहे.